

DOI: 10.31866/2410-1176.40.2019.172693

УДК 793.33:7.045

**СИМВОЛИ ТА ЗНАКИ
В КОНТЕКСТІ ХОРЕОГРАФІЧНОГО
ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ**

Вакуленко Олеся Михайлівна

*Доцент,**ORCID: 0000-0002-7906-4626,**e-mail: vakusia@gmail.com,**Київський національний університет**культури і мистецтв,**вул. Є. Коновальця, 36, Київ, Україна, 01133*

Мета статті – виявити специфіку хореографічних знаків та символів у контексті створення художнього образу в сценічному бальному танці та розглянути особливості їх сприйняття відповідно до трансформаційних перетворень. Методологія дослідження. У межах обраної наукової стратегії, а саме принципу системного аналізу, застосовано методологічний, культурологічний, структурно-семіотичний, формально-феноменологічний та соціологічний підходи, кожен з яких посприяв осмисленню аспектів сценічного бального танцю для побудови цілісної теоретичної моделі. Наукова новизна. Визначено взаємозв'язок та взаємовплив публічних проявів тілесних рухів і артикуляції соціальних категорій ідентичності та гендерних тіл; проаналізовано специфіку трансформації і сприйняття хореографічних знаків та символів у сценічному бальному танці; досліджено матеріальні, феноменологічні, суб'єктивні й інтерактивні аспекти сценічного бального танцю як естетичного, соціального й театрального виступу; розглянуто синтез емоційного, експресивного, чуттєвого та пропріорцепторного складників танцю в контексті сценічного хореографічного виступу. Висновки. Образи сценічного бального танцю синтезують у різноманітних пропорціях естетичні цінності та інформативні повідомлення, мають реальний референт або ментальне уявлення, а хореографічний знак є інтерпретатором іншого знаку, семіотичного процесу, теоретично необмеженого. Засобами відбору, спрощення й інтерпретації хореографічний знак розкриває свою мету. Цей процес відноситься до абстракції, що пов'язана з демотивацією – мотивовані знаки перетворюються на знаки символічні. Отже, хореографічний знак передбачає його семантизацію в конкретному контексті хореографічної композиції кожної постановки сценічного бального танцю як особливої конфігурації системи час–простір–енергія.

Ключові слова: сценічний бальний танець; хореографічні знаки; хореографічні символи; художній образ; семантика.

Вступ

Сценічний бальний танець в умовах інтеграційних та міжкультурних процесів соціомистецького простору ХХІ ст. є найвидовищнішим напрямом розвитку бальної хореографії. Протягом багатьох століть, у процесі театралізації, лексика бального танцю видозмінювалася, розширювалася й систематизувалася, згідно з вимогами умовності та цілісності сценічного простору. Проте, незважаючи на суттєві зміни в структурі лексики бального танцю, втрату деяких конкретно-типових якостей та становлення багатоаспектних умовних значень, сценічний бальний танець позиціонується як цілісна система, що функціонує відповідно до загальних формотворчих законів хореографічного мистецтва (варіативність еволюції техніки виконання, оригінальні композиційні структури, ритмічна організація рухів, специфіка лексичного вираження та ін.).

Багатоаспектне дослідження особливостей сценічного бального танцю, у тому числі і як соціального й творчого явища, позиціонується сучасною світовою науковою спільнотою як актуальне та важливе. Нагальним питанням на сучасному етапі залишається теоретизація складних відносин, що пов'язують публічні прояви тілесних рухів та артикуляцію соціальних категорій ідентичності й гендерних тіл, а також їх передавання, трансформацію, сприйняття, прийняття та ін. Дане дослідження сублімує матеріальні, феноменологічні, суб'єктивні та інтерактивні аспекти сценічного бального танцю як естетичного, соціального й театрального виступу з метою осмислення емоційного, експресивного, чуттєвого та пропріорцепторного складників як єдиного трансцендентного «Я».

Розвиток сценічної бальної хореографії на початку XXI ст. значно активізував дослідницьку діяльність багатьох культурологів і мистецтвознавців стосовно особливостей бального танцю в умовах сценічного простору. Наприклад, О. Касьянов («Види колективів бального танцю, їх диференціація за напрямками діяльності», 2006) розглядає специфіку діяльності творчих колективів; О. Єлізаров («Особливості глядацького сприйняття творів сучасного мистецтва сценічної хореографії», 2012) досліджує проблематику впливу сценічної хореографії на глядача в умовах затвердження медійної реальності; С. Костецький («Сучасні підходи до визначення поняття «сценічний бальний танець», 2017) уточнює та доповнює поняття «сценічний бальний танець»; О. Ілларіонова («Театр танцю як феномен хореографічного мистецтва (на прикладі Севастопольського Академічного театру танцю імені Вадима Єлізарова)», 2018) розкриває особливості театру танцю як найвищої форми хореографії. Рівень наукового розроблення й осмислення проблематики сценічного бального танцю на сучасному етапі засвідчує наявність необхідних передумов для формування цілісної теорії специфіки сценічної бальної хореографії на основі комплексної моделі дослідження.

Проте, незважаючи на активну дослідницьку діяльність, наукове вивчення специфіки хореографічних символів та знаків у контексті створення художнього образу в сценічному бальному танці поки не отримало спеціального комплексного висвітлення у межах теорії танцю. На нашу думку, це вимагає вивчення різноманітних за проблематикою джерел, інтерпретація яких посприє формуванню теоретико-методологічної стратегії дослідження сценічного бального танцю.

Мета статті

Мета статті – виявити специфіку хореографічних знаків та символів у контексті створення художнього образу в сценічному бальному танці та розглянути особливості їх сприйняття відповідно до трансформаційних перетворень.

Виклад матеріалу дослідження

Виразення почуттів, емоційного стану та передавання специфічної інформації засобами пластичних рухів тіла завжди осмислювалися як головні переваги танцю. Танцювальний рух має складно-опосередкований, асоціативний характер відображення життя й водночас високий ступінь умовності та узагальненості з домінуванням емоційної виразності.

Беззаперечним на сучасному етапі залишається факт, що сценічний бальний танець має магічну й екзистенціальну силу, що виходить за межі раціонального знання, зумовленого наукою. Проте водночас його можна позиціонувати як відмінний освітній ресурс, завдяки трьом універсальним вимірам у яких він існує – часу, простору та енергії (Weil and Pomrakow, 2004, p. 267).

Школа бального танцю, як система професійної підготовки танцюристів, передбачає оволодіння широким діапазоном хореографічної лексики бального танцю, можливістю вільного й гармонійного руху, формування естетично складеного тіла (інструменту танцюриста) та сприяння розширенню виразності пластичних рухів.

Сценічний бальний танець, танець в образі – це перш за все виразний танець; відповідно, художню виразність рухів можемо позиціонувати однією з головних якостей, якими має володіти танцюрист. Окрім демонстрації фізичних та технічних можливостей, відповідно до специфіки бального танцю, професійний виконавець – це танцюючий актор, який заворожує глядача одухотвореністю пластики та змушує співпереживати створеному й утіленому засобами лексики бального танцю художньому образу.

На сучасному етапі техніка сценічного бального танцю тяжіє до ускладнення, орієнтації на ефектність танцювальних засобів, екстравагантність позувань, посилення виразної пластики, граційності, кантіленності рухів, чистоти виконання рухів, фокусування на ритмо-пластичних головних та допоміжних рухах.

На думку дослідників, бальний танець доцільно осмислювати як один із шляхів до символічного уявлення, своєрідний коефіцієнт рівняння психосоціального балансу (Durand, 2000, p. 15).

У процесі осмислення сценічного бального танцю трьома головними категоріями є метафора, алюзія та алегорія. Здебільшого це відбувається тоді, коли поза або рух танцюристів нагадують глядачу про щось значиме. Психологічні дослідження засвідчують, що когнітивна затримка збільшується, коли сприйняття має сенс (Moates, 1980, p. 105), відповідно значення допомагають глядачеві вловити певний момент. Це відбувається, коли алюзійні, метафоричні або алегоричні рухи асоціюються в пам'яті глядача з чимось іншим.

Емоційні аспекти сценічного бального танцю з'являються в результаті особистого й суб'єктивного осмислення та налаштування глядача під час переживання моменту фізичної присутності. Частина краси й сили сценічного бального танцю як форми мистецтва полягає в його здатності поєднати розбіжності між думкою та почуттям, справжнім та уявним, реальністю та мистецтвом у складний континуум.

Передавання емоційних відчуттів засобами руху є невід'ємною частиною сценічної бальної хореографії. Будь-яка ідея може бути передана рухом, про що свідчить мова жестів, їхній обмежений набір. Зазначимо, що важливість міметичного жесту в танці була визначена ще за часів Аристотеля (Sparshott, 1988, p. 146): вони варіюються від рудиментарних жестів у балеті до *хаста мудра* (санскрит. *хаста* – кисть руки; *мудра* – символ, жест, знак; звідси мова жестів. – Авт.) індійського танцю і є складником танцювальних традицій.

Танець нерідко асоціюється із предреклексивним досвідом, буттям у світі. Він становить собою сукупність сигналу та симптому, але набуває символічних рис, що витікають з місцеположення в соціокультурних кодах.

На думку Н. Поуп Бланарі (Pora Blanariu, 2013, p. 3), процес естетичного використання звичних жестів може бути виражений термінами фанероскопічних категорій, які теоретизував Ч. Пірс: первинна емоційність (первинність), пов'язана з категорією несвідомого відчуття і може бути екстеріоризована засобами спонтанних, (квазі) мимовільних жестів (вторинність або фактична дія). Мимовільні жести належать до показника та ознаки, які не мають навмисної дії, але вказують на неї; кінетичні прояви набувають символічного характеру (третинність) як свого роду опосередковане мислення, совість, закон і містять в собі різноманітні коди (Peirce, 1991, pp. 244–245).

Структури танцювальної символіки, хоча і є традиційними, зберігають потенціал та мотивований характер зображення. Відповідно, «прозорість» хореографічних символів є результатом цієї гібридної природи (Bouvet, 1997, p.91).

Традиція балету зберегла й культивувала низку основних форм рухів (арабески), які, на думку Р. Лабана, можна вважати «символічними» діями (Laban, 1994, p. 123). Семантизовані в естетичних кодах, фундаментальні положення руху, на рівні мінімальних візуальних фігур, присутні й у бальному танці. Хореографічний символ не означає нічого певного, проте сприяє виникненню величезної кількості різноманітних образів.

Зазначимо, що «прозорість» хореографічного символу зумовлена його специфічною енергією, яка є особливою формою мотивації. Наприклад, в індійському класичному танці є понад 400 мудр (*жестових знаків*), що розкривають дію, почуття та відносини. Оскільки вони належать стародавній культурній спадщині, їхнє значення залишається доступним для сучасної індійської спільноти. У цьому випадку танець, на основі коду, означає набір символів, зв'язок, установлений завдяки семіотичній домовленості соціуму, між деяким змістом та його відповідним вираженням.

Сценічний бальний танець є індикатором соціальних кодів, що регулюють гендерні і класові форми поведінки, а також симптоматичним вираженням внутрішньої особистості людини.

Хореографічне вираження не є однорідним – це набір кодів, заснованих та умовностях, що варіюються від одного графічного вираження в інше. Різні хореографічні коди по-різному розкривають кінетичний потенціал тіла і здатність передавати виражальний образ світу й людини. Як особлива мова, бальний танець породжує семантичний всесвіт, глибоко вкорінений у суб'єктивний досвід, а кордони мови – це особистісні й загальні кордони всесвіту.

Хореографічний образ поєднує в різноманітних пропорціях естетичну цінність з інформативною. С. Фрейлег зазначає (Frleigh, 2014, p. 13): хоча більша частина рухів досягає певної мети (поставити або виконати завдання), цінності сценічного, театрального танцю не є утилітарними або практичними. Дослідник акцентує на тому, що вони є афективними або естетичними: «з точки зору людського руху, естетичні наміри передбачають внутрішні цінності, що властиві діям, незважаючи на те, цінять їх за красу або за якусь іншу афективну якість». Відповідно, можемо зазначити, що естетичне повідомлення сценічного бального танцю є абсолютно конотативним. Танець повідомляє про природний (об'єктивний) світ або про віртуальний (суб'єктивний), про реальні ситуації або про психо-ментальні. Хореограф має тенденцію трансформувати емпіричну природу явищ та надавати їм незвичну конфігурацію – художні образи сприймаються і відтворюються не безпосередньо, а суб'єктивно. Можемо акцентувати на тому, що «поетична» функція сценічного бального танцю має пріоритет над функцією означення, сприяючи його естетичному обґрунтуванню, – невизначеність залишається невід'ємною властивістю поетичного послання. Отже, хореографічне зображення є водночас неоднозначним та вагомим, а семантична цінність, що може актуалізуватися в будь-який момент, частково затьмарювати інші цінності, пов'язані

зі знаками, але не пригнічуючи їх. На думку М. Уолліса, інформативна або референтна цінність хореографічних знаків залежить від відбору, спрощення та інтерпретації (Wallis, 1973, p. 492).

Хореографічний знак має в якості об'єкта реальний референт або ментальне уявлення, тобто є можливим інтерпретатором іншого знаку, теоретично необмеженого семіотичним процесом.

На думку Ч. Пірса (Peirce, 1991, p. 239), роль розумної свідомості має вирішальне значення для зародження значення та інтерпретації. Відповідно, хореограф інтерпретує світ. Його ознаки є інтерпретаторами під час первинного семіозу. Ж. Робінсон стверджує, що образ або внутрішні відчуття, що сприймаються творцем до його матеріалізації, не є ілюстрацією, а набуває сенсу формування живого або уявного досвіду (Robinson, 1981, p. 79). Відповідно, внутрішнє зображення або відчуття є мотиваційним джерелом танцю, засобом якого танцюрист має справу не лише з рухами, але й з мотиваційним джерелом, ідеєю або метафорою як наслідком руху, думкою, яку він викликає.

Бальний танець привертає увагу до унікального розгортання моделей рухів у часо-просторі. Образи рухів також є образами, вони вражають уяву, а завдяки методу відбору, спрощення й інтерпретації хореографічний знак розкриває мету. Цей процес пов'язаний з абстракцією, утіленням будь-якої формальної структури.

У контексті сценічної бальної хореографії наведемо приклад театралізованих хореографічних вистав, де втілення особливого ставлення актора до його персонажа є абстрагуванням, необхідним для процесу осмислення. Зводячи досвід до його сутності, ці способи абстрагування коріняться в уявленнях та поглядах хореографа.

Танець – особливе вираження й характеристика людської поведінки. Танцювальні коди намагаються виправити спонтанність, природність рухів і почуттів у межах передбачуваної системи вираження, що повторюється. У такому коді або мові тіла емоції знаходять форму вираження – сценічний бальний танець містить у собі особливу форму «стилізації» або абстракції чи кодифікації. Первинна емоційність, що належить до несвідомого відчуття, може бути екстеріоризована засобами спонтанних жестів, які, хоча й не виражають навмисних дій, мають значення.

Наукова новизна статті полягає в тому, що в ній висвітлено взаємозв'язок та взаємовплив публічних проявів тілесних рухів і артикуляції соціальних категорій ідентичності та гендерних тіл; проаналізовано специфіку трансформації і сприйняття хореографічних знаків та символів у сценічному бальному танці; досліджено матеріальні, феноменологічні, суб'єктивні й інтерактивні аспекти сценічного бального танцю як естетичного, соціального й театрального виступу; розглянуто синтез емоційного, експресивного, чуттєвого та пропріоріцепторного складників танцю в контексті сценічного хореографічного виступу.

Висновки

Сценічний бальний танець має вимір симптомів суб'єктивного досвіду, внутрішній образ або відчуття, що є його джерелом та мотивацією. Танцювальний рух також є точкою перетину різноманітних кодів (наприклад, соціального, естетичного, презентаційного, театрального та хореографічного), у такий спосіб набуваючи символічний характер як частково об'єктивована й умовна структура вираження. Метадискурсивна функція глядача сценічного бального танцю, тобто конструювання ним змісту, передбачає, що значення виконання встановлюється в соціальному контексті і не дається природно. Балетмейстер-постановник інтерпретує світ, а глядач – хореографічний дискурс. Образи сценічного бального танцю синтезують у різноманітних пропорціях естетичні цінності та інформативні повідомлення, мають реальний референт або ментальне уявлення, а хореографічний знак є інтерпретатором іншого знаку, семіотичного процесу, теоретично необмеженого. Засобами відбору, спрощення й інтерпретації хореографічний знак розкриває свою мету. Цей процес відноситься до абстракції, що пов'язана з демотивацією: мотивовані знаки перетворюються на знаки символічні. Отже, хореографічний знак передбачає його семантизацію в конкретному контексті хореографічної композиції кожної постановки сценічного бального танцю як особливої конфігурації системи час–простір–енергія.

Список використаних джерел

1. Bouvet D. *Le Corps et la métaphore dans les langues gestuelles*. Paris: L'Harmattan, 1997. 137 p.
2. Durand G. *A imaginação simbólica*. Tradução: Carlos Aboim de Brito. Lisboa : Edições 70, 2000. 111 p.
3. Fraleigh S. A. Vulnerable Glimpse: Seeing Dance through Phenomenology. *Dance Research Journal*. 2014.

URL: <https://www.cambridge.org/core/journals/dance-research-journal/article/iii-a-vulnerable-glance-seeing-dance-through-phenomenology/7AF2217F749137F2575AA95F25A94C00>. DOI: 10.2307/1478693.

4. Laban R. *La Maîtrise du mouvement*. Trans. Jacqueline Challet-Haas et Marion Hansen. Paris: Actes Sud, 1994. 280 p.
5. Moates D. R., Schumacher G. M. *An Introduction to Cognitive Psychology*. Belmont: Woodsworth Pub. Co, 1980. 365 p.
6. Peirce Ch. S. *Peirce on signs: writings on semiotic*. Chapel Hill: North Carolina UP, 1991. 290 p.
7. Popa Blanariu N. Towards a Framework of a Semiotics of Dance. *Comparative Literature and Culture*. 2013. No. 15(1). DOI: 10.7771/1481-4374.2183.
8. Robinson J. *Eléments du langage chorégraphique*. Paris: Vigot, 1998. 132 p.
9. Sparshott F. *Off The Ground*. Princeton: Princeton University Press, 1988. 430 p.
10. Wallis M. *On Iconic Signs*. In: *Recherches sur les systems signifiants, Symposium de Varsovie, 1968*. Varsovie, le 27 août. Paris : Mouton, 1973. pp. 481–498.
11. Weil P., Pompakow R. O. *Corpo Fala: a linguagem silenciosa da comunicação não verbal*. Petrópolis: Editora Vozes, 2012. 289 p.

References

- Bouvet, D. (1997). *Le Corps et la métaphore dans les langues gestuelles*. Paris: L'Harmattan.
- Durand, G. (2000). *A imaginação simbólica. Tradução: Carlos Aboim de Brito*. Lisboa: Edições.
- Fraleigh, S.A. (2014). Vulnerable Glance: Seeing Dance through Phenomenology. *Dance Research Journal*. 2014. URL: <https://www.cambridge.org/core/journals/dance-research-journal/article/iii-a-vulnerable-glance-seeing-dance-through-phenomenology/7AF2217F749137F2575AA95F25A94C00>. DOI: <https://doi.org/10.2307/1478693>.
- Laban, R. (1994). *La Maîtrise du mouvement*. Trans. Jacqueline Challet-Haas et Marion Hansen. Paris: Actes Sud.
- Moates, D.R. and Schumacher, G.M. (1980). *An Introduction to Cognitive Psychology*. Belmont: Woodsworth Pub. Co.
- Peirce, Ch.S. (1991). *Peirce on signs: writings on semiotic*. Chapel Hill: North Carolina UP.
- Popa Blanariu, N. (2013). Towards a Framework of a Semiotics of Dance. *Comparative Literature and Culture*, no. 15(1). DOI: 10.7771/1481-4374.2183.
- Robinson, J. (1998). *Eléments du langage chorégraphique*. Paris: Vigot.
- Sparshott, F. (1988). *Off The Ground*. Princeton : Princeton University Press.
- Wallis, M. (1973). *On Iconic Signs*. In: *Recherches sur les systems signifiants, Symposium de Varsovie*. Varsovie, le 27 août. Paris: Mouton, pp. 481–498.
- Weil, P. and Pompakow, R. (2012). *O Corpo Fala: a linguagem silenciosa da comunicação não verbal*. Petrópolis: Editora Vozes.

Стаття надійшла до редакції: 24.04.2019

СИМВОЛЫ И ЗНАКИ В КОНТЕКСТЕ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА

Вакуленко Олеся Михайловна
Доцент,
Киевский национальный университет
культуры и искусств, Киев, Украина

Цель статьи – выявить специфику хореографических знаков и символов в контексте создания художественного образа в сценическом бальном танце и рассмотреть особенности их восприятия в соответствии с трансформационными преобразованиями. Методология исследования. В рамках выбранной научной стратегии, а именно принципа системного анализа, применен методологический, культурологический, структурно-семиотический, формально-феноменологический и социологический подходы, каждый из которых способствовал осмыслению аспектов сценического бального танца для построения целостной теоретической модели. Научная новизна. Определены взаимосвязь и взаимовлияние публичных проявлений телесных движений и артикуляции социальных категорий идентичности и гендерных тел; проанализирована специфика трансформации и восприятия хореографических знаков и символов в сценическом бальном танце; исследованы материальные,

феноменологические, субъективные и интерактивные аспекты сценического бального танца как эстетического, социального и театрального выступления; рассмотрен синтез эмоциональной, экспрессивной, проприорецепторной составляющих танца в контексте сценического хореографического выступления. Выводы. Образы сценического бального танца синтезируют в различных пропорциях эстетические ценности и информативные сообщения, имеют реальный референт или ментальное представление, а хореографический знак является интерпретатором другого знака, семиотического процесса, теоретически неограниченного. Средствами отбора, упрощения и интерпретации хореографический знак раскрывает свою цель. Этот процесс относится к абстракции, связанной с демотивацией – мотивированные знаки превращаются в знаки символические. Итак, хореографический знак предполагает его семантизацию в конкретном контексте хореографической композиции каждой постановки сценического бального танца как особой конфигурации системы время – пространство – энергия.

Ключевые слова: сценический бальный танец; хореографические знаки; хореографические символы; художественный образ; семантика.

SYMBOLS AND SIGNS IN THE CONTEXT OF CHOREOGRAPHIC ART IMAGE	Olesia Vakulenko <i>Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine</i>
--	--

The purpose of the article is to reveal the specifics of choreographic signs and symbols in the context of creating an artistic image in scenic ballroom dance, and consider the features of its reading style in accordance with the transformation of imagery. Methodology of the research. Within the framework of the chosen scientific strategy, namely the principle of system analysis, methodological, cultural, structural-semiotic, formal-phenomenological and sociological approaches were applied, either contributed to understanding the aspects of stage ballroom dance to build a coherent theoretical model. Scientific novelty of the research. Interconnection and interinfluence of body movements in public and the articulation of social categories of identity and gender bodies were determined; the features of transformation and understanding of choreographic signs and symbols in stage ballroom dance were analysed; the material, phenomenological, subjective and interactive aspects of stage ballroom dance as aesthetic, social and theatrical performance were studied; the synthesis of the emotional, expressive, proprioceptor components of dance in the context of stage choreographic performance is considered. Conclusions. The scenic ballroom dance images have designed the aesthetic values and informational messages in different degrees; have real sign and mental idea and a choreographic sign interprets another sign and semiotic process that is not limited theoretically. The choreographic sign implements its purpose by means of selection, simplification and interpretation. This process refers to the abstraction associated with demotivation, where motivated signs are transformed into symbolic signs. Therefore, the choreographic sign assumes its semantization in the specific context of the choreographic composition of each stage ballroom dance performance as a special configuration of the time–space–energy system.

Keywords: scenic ballroom dance; choreographic signs; choreographic symbols; artistic image; choreographic symbols; semantics.